

布雷希特「史詩」「劇場」之關聯與演進

The Relationship between “Epic” and “Theatre” in Brecht: A Historical Perspective

李其昌

Li, Chyi-Chang

國立臺南大學幼兒教育學系兼任講師

Part-time Lecture/Department of Early Childhood Education, National University of Tainan

澳大利亞國家大學藝術學院戲劇博士候選人

PhD Candidate in Drama/Faculty of Arts, The Australian National University

摘要

本文研究對象為布雷希特的史詩劇場，研究方法以此對象為主縱軸起點，再向上溯源至古希臘、印度與中國，然後順此而下橫向搜尋相關理論回到現代，試圖發掘史詩劇場理論核心。主要研究問題為「史詩」與「劇場」兩者之間的關聯性、兩者在歷史上的衝突，以及布雷希特如何協調兩者，進而成為影響表演藝術深遠之理論。研究結果擬以尼采的阿波羅(史詩)與戴歐尼色斯(劇場)二元性相互交融於舞台上，來解釋布雷希特的史詩劇作藉此二元的對立性，引發觀眾辯證，不僅獲得戲劇娛樂，也學習有用的社會知識。因此，建議現代劇場已慣用的「觀眾參與」技巧，應以讓觀眾「學習新知」為目的，以幻覺劇場為基石，輔以疏離效果(V-effect)¹，讓劇場進化至增進自我(演員與觀眾)的客觀知識，進一步得到改善社會的新思惟，獲致更高的喜悅。

關鍵字：布雷希特、史詩劇場、疏離、尼采、亞里斯多德劇場、觀眾參與

¹ 布雷希特縮寫德文 Verfremdungseffekt 為“V-effekt”，此專有名詞，通常英譯為“Alienation effect”(疏離效果)。學者馬丁·艾斯林(Martin Esslin 1919-2002)與法蘭瑞克·詹森(Fredric Jameson 1934-)根據布雷希特的簡詞，英譯為“V-effect”。

The Relationship between “Epic” and “Theatre” in Brecht: A Historical Perspective

Abstract

This research focuses on Brecht’s Epic Theatre and its role in modern drama, as well as its relative resources and its historical antecedents in ancient Greece, India and China. These historical examinations are necessary to understand what should be regarded as the “core theory”—V-effect (alienation)—of Brecht’s Epic Theatre. Further, the relationship between “Epic” and “Theatre will underlie the main questions of this essay: How did both conflict in drama history? How did Brecht harmonize with both so that makes “Epic Theatre” become an influential theory to contemporary performing arts?

This paper uses Nietzschean theory—“Apollo” (Epic) and “Dionysus” (Theatre)—in which both “epic” and “theatre” interact and intermingle on stage to explain how Brecht balanced his idea in a way that, it is argued, allows spectators access to fuller, a more complete and useful, experience than Aristotelian theatre. Contemporary theatre should aim to provide audiences with “useful and dialectical knowledge,” which is based on both Aristotelian theatre (illusion) and Brecht’s V-effect² (*Verfremdungseffekt*) and which thereby encourages audiences actually to participate in theatre. This will not only advance actor’s and spectator’s knowledge, but will also achieve the “higher delight” and might even, conceivably, help improve society.

Keywords: Bertolt Brecht, Epic Theatre, V-effect, Nietzsche, Aristotelian Theatre, Audience Participation.

² Brecht abbreviates *Verfremdungseffekt* into “V-effekt” which is often translated into “Alienation effect.” Both critics Martin Esslin (1919-2002) and Fredric Jameson (1934-) translate Brechtian term into “V-effect.”

布雷希特「史詩」「劇場」之關聯與演進

The Relationship between "Epic" and "Theatre" in Brecht: A Historical Perspective

壹、緒論

「史詩劇場」(Epic Theatre)中，「史詩」又譯敘事詩，含有疏離情感的元素；「劇場」表演，則意圖吸引觀眾移情。「史詩」與「劇場」兩者間——疏離與移情——的關聯性理應相互排斥，如何能於戲劇大師布雷希特(Bertolt Brecht 1898-1956)的劇作中取得協調？值得深究。因此，「史詩劇場」的理論發端與發展，以及其與劇場史和哲學理念的關聯性，是為本文的研究問題。

根據文獻探究，現代劇場中，「史詩劇場」完整演出肇始於皮斯卡特(Erwin Piscator 1893-1966)；其理論，係由布雷希特發揚光大，影響劇場藝術宏遠。本文研究方法擬將「史詩」與「劇場」疏離出來，分別探討其關聯性，然後再予以結合，從現代劇場史著手探究，進而往上溯源其理論演進，最後歸納出「史詩劇場」的哲學理論核心與社會使命。

貳、現代戲劇中的「史詩劇場」

一、背景

「史詩劇場」的演出雛型，約於一九一九年至一九二〇年代初期出現在德國劇場。建立者為馬丁(Karlheinz Martin 1888-1948)和皮斯卡特(Erwin Piscator 1893-1966)，他倆的新劇場形式可綜合為：視舞臺為「講道壇」(pulpit)，藉演出，與工人階級的公眾「討論」現下關心的政治與社會議題(Styan, 1996, p. 128)。馬丁於一九一九年於柏林創立「論壇劇場」(The Tribune Theatre)，為了避免演員成為明星，節目單上全無參與人員的姓名；不久，他離開該劇場，轉而與皮斯卡特一同服務於「無產階級劇場」(The Proletarian Theatre)，竭力為社會服務；然而在一九二〇年後，馬丁轉而為雷因哈特(Max Reinhardt 1873-1943)的劇場工作，因此「無產階級劇場」由皮斯卡特獨自挑起經營大任(Brockett, 1991, p. 242)。皮斯卡特與布雷希特合作，約在一九二五至一九二八年期間，布雷希特參與《拉斯普京》(*Rasputin*, 1927/11/10 首演)和《好兵帥克》(*The Good Soldier Schweik*, 1928/01/23 首演)的劇本改編工作，尤其後者的演出，讓皮斯卡特名揚劇壇。

二、「名詞」創始者

「史詩」一詞在劇場出現，約在《好兵帥克》首演的前四年，一九二四。布羅凱特(Oscar G. Brockett)與芬德雷(Robert Findlay) (1991, p. 242) 認為，皮斯卡特首先在其作品，標上「史詩」(epic)之名；學者艾德蕭(Margaret Eddershaw)(1996, p. 11)在她的《布雷希特演出》(*Performing Brecht*)一書中，亦提及「史詩劇場」這個名詞係由皮斯卡特所創立。不過，皮斯卡特(1963, p. 75&68)卻在他的《政治劇場》³ (*The Political Theatre*)書中表示，一九二四年在他導演的《旗子》(*The Flags*, 1924/05/26 首演)演出之前，該劇作家巴克(Alfons Paquet 1881-1944)，客觀地搜集歷史事件進入戲劇性的連環圖畫中，因而在編排該劇時，定其副標題為：「一齣史詩劇」(An Epic Drama)；皮斯卡特進一步指出，幾年後，其他人始以「史詩劇場」一詞稱頌他的作品。換言之，按皮斯卡特的說法，第一個導演史詩劇的是他自己，第一個賦予現代劇場「史詩」之名的是巴克，而創立「史詩劇場」這個新名詞則來自「其他人」一按此推論，此名詞應為當時的劇評家，順著「副標題」而稱呼皮斯卡特的劇場作品為「史詩劇場」。

三、首部劇作

《旗子》的副標題「史詩劇場」，如皮斯卡特所言(1963, p. vi)，或可稱為「政治的風格」(political style)，專為社會主義服務；而該名詞，係為了有別於當時「現實主義」(realism)的佈景，所以皮斯卡特利用「史詩劇場」的場景來表現「無產階級戲劇」。

第一個史詩劇作《旗子》係於柏林演出。在這齣戲裡皮斯卡特運用許多的劇場科技，來強調一八八六年五月初於美國芝加哥的「乾草市場事件」(Haymarket Affair)：員警與罷工的勞動團體，在市場因一顆莫名的炸彈爆發，導致嚴重衝突與死傷的歷史事件。皮斯卡特與巴特借此史實(1963, p. 67)，並以無政府與左傾的政治思維為軸心，批判一九二三年十二月，雖然德國政府已在民主黨與勞工團體的壓力下通過「一日工作八小時」之法案，雇主們卻仍不遵守法規，恣意剝奪勞工權益。是以，皮斯卡特運用舞台效果，諸如：投影機、影片與銀幕等等，呈現美國當時社會與經濟的動態背景(Brockett, 1991, p. 243)。皮斯卡特(1963, p. 68)稱呼銀幕「就像黑板一樣，目的是為了報導與提供文獻資料」。因

³ 此書初版於 1929 年；不過，這些重要言論都是該書再版時(1963 年)，皮斯卡特再添加於書中。

此，在此階段的史詩劇場專注於政治與社會議題，以及如何結合當時的新科技於劇場表演之中。

四、理論發揚者

然而，真正創立史詩劇場的理論並足以影響現代戲劇，乃是舉世聞名的劇作家布雷希特。在皮斯卡特的《政治劇場》(1963, p. 355)中記錄布雷希特早於《旗子》首演的兩個多月前，編導《愛德華二世》(*Edward II*, 1924/03/19 首演)時，「首先運用史詩劇場的元素：場景情節摘要化、精確的動作姿態、士兵臉上化白妝表露恐懼。」布雷希特曾向班雅明(Walter Benjamin 1892-1940)表示，這齣戲是他在慕尼黑排練時，首次湧現史詩劇場的想，決定讓士兵的臉塗上厚厚的白妝(Benjamin, 1983, p. 115)，但是該理論和術語並未形成，僅是為了「打破德國劇場裡普遍的莎士比亞劇場傳統」(Brecht, 1970, p. 439)。史詩劇場理論的形成，還得等到布雷希特一九二四年九月初搬來柏林，相繼在賴恩哈特(Max Reinhardt 1873-1943)與皮斯卡特的劇場工作以後。

根據布雷希特在〈科隆廣播節目談話〉⁴(‘Kölner Rundfunkgespräch’)中表示，他創作的劇本《人是人》(*Man is Man*)是符合史詩劇(epic drama)的理論(Brecht, 1992, p. 273)。此劇前身為《高爾蓋》(*Galgei*)⁵，布雷希特自一九一八年開始構思，一九二〇年發展劇情，於一九二五年年底完成，首演於一九二六年九月 25 日。原劇趣點在於德人高爾蓋如何受矇騙失去原姓名，自木匠變成奶油商人皮克(Pick)。創作期間，約在一九二四年十一月以後，女助理霍普曼(Elisabeth Hauptmann)協助布雷希特瞭解吉普林(Rudyard Kipling 1865-1936)——一位生長於印度的英國人，他所描寫英軍在印度殖民地時期的小說。布雷希特閱讀這本德譯小說後，更名劇作《高爾蓋》為《人是人》，將主角改編成愛爾蘭籍的碼頭工人 Galy Gay，描繪一個無法說「不」的人，在印度只是出門買條小魚，卻在路上遭

⁴ 出版於 1963 年《劇場論集一：1918-1933》(*Schriften zum Theater I: 1918-1933*)的原標題〈科隆廣播節目談話〉(Kölner Rundfunkgespräch)並無明確標示談話時間，只知道是在 1933 年以前。在此(1992 年版)引用的《伯圖·布雷希特作品》(Bertolt Brecht Werke)全集之第廿二部裡，編者改此標題為〈新戲劇藝術〉(Neue Dramatik)，並將此文章歸類於 1929-30 年間的首篇，應認定它係於 1929 年年初所作。不過，研究德國文學學者卡勒(Christian Kähler)在其 2004 年的新書網頁(www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/35503.html)上認定此訪談時間為 1928 年。是以本篇談話約在 1928-1929 年之間完成。

⁵ *Galgei*: 布雷希特取主角喬瑟夫·高爾蓋(Joseph Galgei)的姓氏暫為劇名。原劇之場景設在布雷希特故鄉奧格斯堡(Augsburg)，高爾蓋是巴伐利亞人(Bavarian，與布雷希特相同)，是個幼稚的胖木匠。按布雷希特於一九二〇年七月 6 日的日記描述(1977, pp. 246-247)：「Joseph Galgei 市民落入壞人的陷阱並遭受虐待，壞人取走他的名字，僅留下他一人，身穿假的與無皮透明的衣服。每個人均可以看見他的肌膚。」

受英國士兵欺騙，改名換姓「替代」一名失蹤士兵 Jip，最終 Galy Gay 荒謬性地失去自己的姓名，「取代」Jip 甚至比他更會打仗，諷刺性地變成戰爭工具；爭議性的是，即使真士兵 Jip 回歸，舊同僚也當他為陌生人。

《高爾蓋》與《人是人》兩相比較後，可以看出布雷希特發展史詩劇場理論的明顯痕跡。他以「地點」(異國)、「敘述性臺詞」、士兵全臉化白妝、以及身著粗壯的軍服等等手法，來疏離當時的德國觀眾、參予批判：「人」是否等於「另一人」之議題。是以，此劇的轉折時間點(1924 年底)，可以視為發展史詩劇場理論的開端。

此外，一九二六年七月 30 日，布雷希特在柏林接受專訪時表示(1997, pp. 14-16)：「我是為了史詩劇場而在」，並在訪談中提出此劇場是「為了觀眾」，「讓他們從理智的活動中獲得樂趣」，以及「讓他們不是為了移情(empathy)，而是為了瞭解(understood)而來〔劇場〕」。學者懷爾特(John Willett)在此譯文的批註中，認定這是布雷希特第一次發表「史詩劇場」的原理；然而霍普曼有不同的觀點(1974, pp. 52-53)，她於同年七月 26 日的筆記表示：

[布雷希特]警覺優勢的(大的)戲劇形式不適合用來描寫現代新式的過程，例如關於世界小麥的分配與當代人類生活的過程，還有事實上所有包含有結果的事件。布雷希特說：「在我們的場景裡，這些事件不是戲劇性的，如果它們被人『再重寫』，那麼就不再真實，此時的戲劇也就不全是一個事件；此外，當有人看見我們今天的世界不再適合戲劇，那麼此戲劇也就不適合這個世界。」在這樣的學習過程裡，布雷希特有系統地陳述他的「史詩劇」(epic drama)理論。

霍普曼接著表示(1974, p. 53)，她回想，在同年(1926)三月 23 日她已偶然記下：「布雷希特發現史詩劇法的法則」。雖然懷爾特認定那僅是霍普曼的回憶之詞，即使真有其事，也只是在描述寫作的方向而已(Brecht, 1997, p. 17)；然而我們現在著重於此一名詞的肇始之時，筆記中的這句話顯得彌足珍貴。

因此，我們可以歸納為以下三點：

1. 皮斯卡特曾言，《旗子》(1924)演出幾年後，「史詩劇場」這個名詞才出現；據此再綜合霍普曼之詞，幾可確定，「史詩劇場」正式被使用，不晚於一九二六年三月。

2. 綜合懷爾特與霍普曼的筆記，布雷希特的史詩劇理論初步完成，並明確地講述出來，係介於一九二六年七月 26 至 30 日之間。
3. 從《高爾蓋》改寫成《人是人》，可算是布雷希特的劇本朝向史詩劇發展的重要證據。霍普曼自一九二四年十一月於柏林協助布雷希特，雖於來年年底才完成該劇，事後又再改寫，最終於一九二六年九月演出。這一九二四年年底可被推算為布雷希特孕育史詩劇場理論的開端，然後持續醞釀、發展，直至該劇演出前兩個月，始開花結果。

上述這三個歸納，均與布雷希特有著莫大的關聯，由此展現他對史詩劇場的重要性，難怪他在戲劇界被賦予極高的桂冠，學者卡爾生(Marvin Carlson)曾讚揚他(1989, p. 382)：

沒有其他廿世紀的作家對於劇場的影響之深遠，能夠與既是戲劇家也是理論家的布雷希特相比擬。他所關心重點在於劇場所含的社會與政治之特點。

而本文討論的核心，係於「史詩」與「劇場」兩個元素之間的歷史性與相對性，初步認定史詩劇場的由來雖然創始於上世紀的二〇年代左右；然而萬物皆有其源，布雷希特創立史詩劇場的理論過程，必有其由來與根據。筆者在布雷希特逝世屆滿五十周年之際，有志效法其對身後墓碑的要求——無窮化⁶，試圖從布雷希特生前提及的古希臘、印度與中國的「史詩劇場」作一溯源研究；再對於他借鑒英國拜倫「詩劇」、德國歌德與席勒的「敘事詩劇」來作比較；最後以尼采「史詩」與「對話」體裁和諧運轉的悲劇理論，再輔以布雷希特「調和」兩者間的辯證關係，作為總結。

⁶ 2005年十一月初筆者參訪布雷希特於柏林的故居時，曾詢問館方人員，為什麼布雷希特的墓碑上沒有生卒年。館方人員回答說，這來自布雷希特的遺言，因為他視自己是「無窮地」(infinitely)存在。值得一提的是，夫妻倆的墓碑石塊，崇尚自然，未受人工鑿痕。



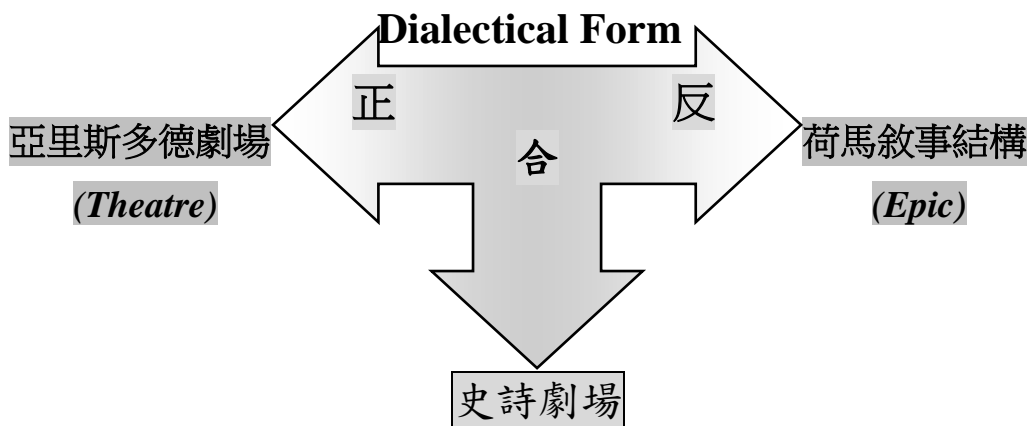
圖一、布雷希特夫婦倆合葬於柏林「桃樂斯守衛公墓園」(Dorotheenstädtischer Cemetery)一角，緊鄰布雷希特檔案博物館(原為布雷希特之家 Das Brecht-Haus)；其妻為世界著名演員魏格爾(Helene Weigel 1900-1971)，以飾演「勇氣媽媽」(Mother Courage)一角永垂劇史(筆者攝)

參、「史詩劇場」溯源與解釋

史詩(epic)一詞，起源於希臘文 *ἔπος*，涵義為「以言詞表達、敘事體、歌曲」("epic", 1978 ed, p. 237)，因而也可以直接與荷馬(Homer 9th-8th BC)獨特的敘事體風格相連結；此風格為：向一般民眾講述古希臘神話或傳奇故事。荷馬史詩中的故事，不但提供古希臘悲劇家創作不朽的劇本題材；甚至至今，還普及至英國的小學教育裡("Homer", 2000, p. 1)。重要的是，布雷希特所發揚光大的「史詩劇場」一詞，亦增訂於英國牛津字典一九七二年的增修版(*A Supplement to the Oxford English Dictionary*)裡("epic", 1972 ed)，對 Epic 一字的解釋中，在第二條增列了布雷希特的大名，並解釋何為史詩劇場：

史詩劇場：一齣或多齣劇以現實主義(realism)的方式描繪，並且缺乏戲劇性的手段。……1957 霍加特(R. Hoggart)《奧登十五》(*Auden 15*)，運用劇場技巧係為了呈現社會問題、為了得到觀眾意識、鼓舞觀眾參與；觀眾似乎有從德國社會主義劇作家布雷希特早期「史詩劇場」中學習到一些東西。

在《牛津簡明劇場指南》(*The Concise Oxford Companion to the Theatre*)中("Alienation", 1996, p. 1)，又表示「這個詞語取自亞里斯多德(Aristotle 384-322 BC)，……由布雷希特與皮斯卡特所使用」；於《劍橋劇場指引》(*The Cambridge Guide to Theatre*) (Banham, 1995, p. 345)裡說明「這個名詞係用來反對亞里斯多德，不過皮斯卡特與布雷希特對此術語有不同的使用方式。」因此，大體而言，兩位戲劇大師對於史詩劇場的貢獻與做法不同。再者，史詩劇場的作品包含歷史性與辯證式的特點，係因以亞里斯多德的戲劇理論為據點，再轉移至荷馬的敘事性結構批判亞里斯多德，最後結合兩者之優點而形成之(如圖二)。



圖二、史詩劇場的辯證形式

一、荷馬的敘事詩 (Epic Poem)⁷

亞里斯多德相信敘事詩與悲劇是相關連的，但是他認定敘事詩的文學結構低於悲劇。雖然如此，他相當稱讚荷馬的寫作能力。他說：

此間我要重複我曾說過的，無人更能證明荷馬比其他的詩人遠為卓越。荷馬並非意圖表現特洛伊戰爭之全部，雖然此一戰爭是完整的，有一定的開始與結束。自感覺上言顯得太長，不能使人一目了然；即非如此，其中事件之變化亦過於複雜。因此他選取整個故事中之一個片斷；其他的許多事件則作為插話……(亞里斯多德, 1989, p. 181)。⁸

⁷ Epic Poem：以荷馬完全運用「敘述故事」的方式來呈現其詩作，而翻譯為「敘事詩」。藉以區別布雷希特的史詩劇(epic drama)。

⁸ 原文段落為 1459a31-7。

荷馬的作品《伊利亞特》(*Iliad*)將長達十年的特洛伊戰爭(Trojan War)縮減至不到兩個月，係因為他運用插話(episodes)，並只撰寫 15,693 行的詩句來完成敘述這麼巨大的故事場景。布雷希特亦借用荷馬敘事詩的技巧在他的戲劇之中，例如《勇氣媽媽和她的孩子》(*Mother Courage and Her Children*)，這齣劇的背景為三十年戰爭(Thirty-years War)，布雷希特僅運用十二個場次、三個小時左右，就於舞臺上呈現這三十年戰爭的後果。

此外，在布雷希特的《四川好女人》(*The Good Woman of Setzuan*)中，當沈德(Shen Te)出現在第一景時，她直接面對觀眾敘述一段簡短的開場白。這不僅向觀眾告知這場戲距離序幕已經過了三天了，而且還自報家門似的向觀眾介紹沈德的天真性格，還有她期望在社會上作好事的心情。這段戲，除了有中國京劇的影子外，亦可算是布雷希特向荷馬表示敬意，如同亞里斯多德的稱許(1989, p. 189)：「荷馬在一篇簡短的序言之後立即讓男、女或其他人物登場。他們沒有一個是缺乏性格的，每一人均有特殊的個性」。沈德在《四川好女人》中藉由直接向觀眾講述，運用敘事詩的理性，在這段簡短的敘述中，不僅反映了沈德的戲劇動作，也表現了她的性格，藉此與觀眾直接交心，形成強而有力的鏈結。

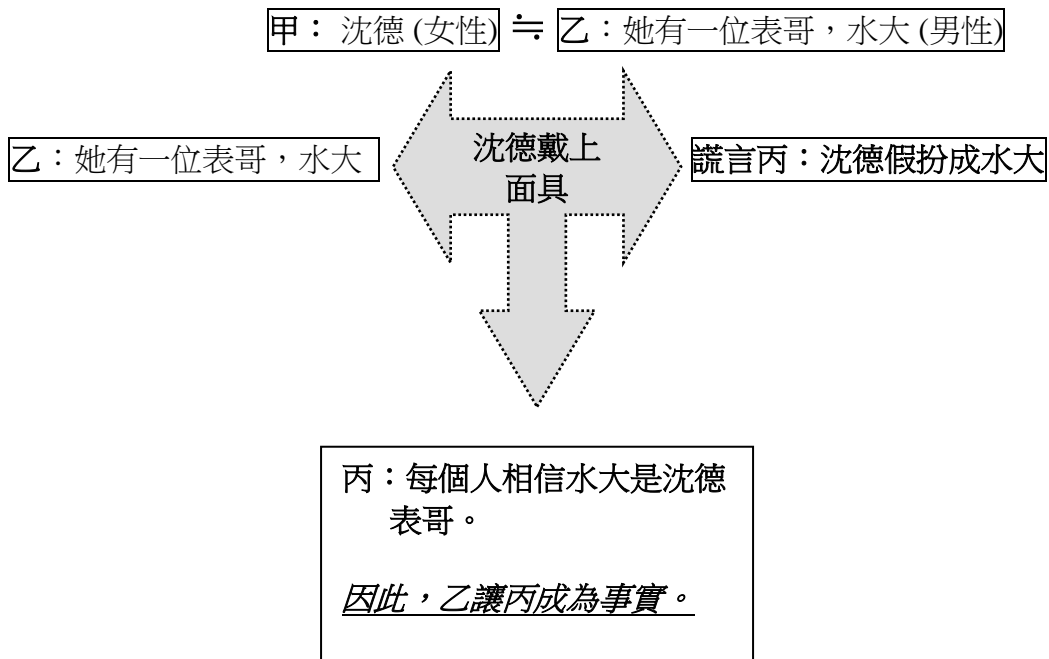
再者，布雷希特也運用了荷馬的「謬誤推論」(paralogism)在他的作品中，亞里斯多德啟發性的分析(1460a19-25, 1982)：

荷馬特別教育其他需受指導的詩人，該如何講述謊言。達成的方式係憑藉使用謬誤推論。那就是，當一個存在的事件(甲)需要第二個存在事件(乙)，或者一個發生的事件(甲)需要第二個發生的事件(乙)，人們就會誤以為倘若第二個事件(乙)存在，在此之前的事件(甲)也是存在或發生；不過事實上並非如此。進一步論之，如果這個先前的事件(甲)是個謊言，然而某個其他事件(乙)必須存在或發生，倘若它(乙)是真的，這個真的事件(乙)應該加入謊言(甲)裡，因為我們都知道第二個事件(乙)是真的，我們的想法會錯誤地推論先前的事件(甲)也是個事實。

運用「謬誤推論」可以使劇情變得更加有趣。也就是甲因乙而生，乙發生甲必發生的錯誤推論，就如老鼠跑(甲)因貓在追(乙)，可是貓有時在追毛球(暫定為丙)，不是追老鼠(乙)，所以乙發生不一定甲亦會發生。換言之，甲與乙相關連；乙可以讓謊言丙成為事實。如同亞里斯多德所舉的例子，對《奧德賽》(*Odyssey*)〈沐浴景〉(The Bath Scene)的論證：先前的事實是奧德修斯(Odysseus)(甲)曾經迷航至克里特島(Crete)(乙)，但奧德修斯因參與特洛

伊戰爭，再加上歸鄉時的迷航，總共耗費二十個年頭才返回家鄉；那時，他假扮成一位老人，並向妻子潘妮洛媿(Penelope)表示自己來自克里特島(乙)。並藉此(乙)欺騙他的妻子他是一位克里特島人(丙)，她竟也相信奧德修斯是克里特島人，不是她的丈夫。因此，乙讓丙成為事實，這就是謬誤推論。

同樣在《四川好女人》中(1966, p. 32)，沈德是一位好「女」人，但是當她遭遇壞人的迫害導至無法承受時，其中一位角色提醒她：「沈德(甲)！親愛的！為什麼妳不讓妳的…表哥(乙)來處理這個難題呢？」之後，沈德帶上面具假扮成男性的水大(Shui Ta)(丙)，其他的角色竟也一同相信「他」(沈德假扮)就是她的表哥(見圖二)。



圖三、史詩劇的謬誤推論

布雷希特運用荷馬敘事詩的技巧來發展他的史詩劇作除了可以上溯至古希臘外，根據〈科隆廣播電臺的談話〉(1990, p. 129)，也提及史詩劇在劇場史的情況，他言道：「創作敘事劇⁹的嘗試在很早以前已有過。……它們開始於科學大發展時期，而在上一個世

⁹ 原引文譯為敘事劇，不同於筆者的史詩劇。不過原文皆為 epic drama。

紀。自然主義的開端也正是歐洲敘事劇的開端。其他的文化地區，如中國和印度早在二千年前已經歷了這個先進的形式。」由此可知，布雷希特認為最早符合史詩劇場理論的演出，早已發生於古印度與中國，筆者將據此溯源論證。

二、史詩劇場在古印度

古印度最主要的兩齣史詩：《摩訶婆羅多》(*Mahabharata*)和《羅摩衍那》(*Ramayana*)，是以梵文在大約西元前五〇〇至西元三二〇年之間寫成。《摩訶婆羅多》描寫潘達瓦(*Pandava*)五兄弟以及他們同父異母的兄弟在靠近現在的德里(*Delhi*)的庫魯克契剎(*Kuruksetra*)內戰的過程("Mahabharata", 2003, p. 1)。《羅摩衍那》則是描述羅摩(*Rama*)王子得到自家兄弟與猴王哈奴曼(*Hanuman*)的援助，與十頭惡魔羅伐那王(*Ravana*)在蘭卡大戰(*Lanka*)後，解救羅摩的夫人喜姐(*Sita*) ("Ramayana", 2003, p. 1)。兩部史詩的故事均以喜劇收場，其題材亦常為印度的劇作家所運用。

印度劇類似古希臘荷馬敘事詩與悲劇的結合，因為它們的演出方式：

係以敘述的段落，並配合對話的結構，建立的情況以及相關的事件一同發生在舞臺內部。就好像在小說裡，人物時常描述他們最深處的感情。場地的變換相當自由。至於長度，印度劇相當多樣化，從一幕到十幕均可。……在舞臺上，寫實主義是被避免的。每一場表演之前先借著設計好的儀式來邀請神明，並且安置演員與觀眾處於正當的心情。(Brockett, 1974, p. 280)

印度梵文劇像古希臘悲劇一樣，呈現戲劇的目的均為了尊敬他們的神明。然而，兩者不同的是，印度劇的結局是以喜劇收場；而古希臘三聯劇係以悲劇收場。再者，印度劇的演員可以自由地運用敘述與對話的體裁來使觀眾瞭解劇情，這與希臘悲劇演員僅運用對話的體裁不同。印度劇的這些特色，應是布雷希特認為印度早在兩千年以前即已呈現史詩劇的緣由。

三、史詩劇場在古中國

史詩劇場亦曾在中國發生，不過它與古印度和古希臘不同，因為在中國方面沒有宗教因素的影響。根據《史記》〈滑稽列傳〉的「優孟衣冠」(司馬遷，約 91 B.C.)一節，

演員優孟運用史詩劇場的表演，成功地幫忙一位已故宰相之子以「戲薦」楚莊王(614 B.C. to 581 B.C.)的方式，讓宰相之子獲得應有的報償。

《史記》中記載楚國宰相孫叔敖知道優孟是位賢人，生前善待他。當孫氏重病時，囑咐兒子在他逝世後，倘若貧困交迫，可以去請求優孟的協助。果不其然，數年過後，其子窮困背薪與優孟相逢；他將父親的遺言告訴優孟，結果優孟允諾相助，並著孫叔敖衣冠，模仿他的言行。一年多後，像極了孫叔敖，甚至楚王及其左右均不能辨。一日，莊王在酒宴中，優孟上前向他請安，莊王大驚以為孫叔敖復生，想再立他為相。優孟回答(筆者引譯)：「敬請允許我回去與妻子商量此事，三日後再來就任楚相。」莊王同意他。三日之後，莊王詢問：「你的妻子說什麼呢？」

優孟回答(筆者引譯)：「我太太要我謹慎，千萬不要答應擔任楚國宰相，就如孫叔敖曾為楚相，廉潔盡忠治理楚國，讓楚王稱霸。現在死了，他的兒子竟落得無處可居，窮到要靠砍柴討生活的下場。如果要像孫叔敖那般擔任宰相，不如自殺。」然後唱著歌：

山居耕田苦，難以得食。起而為吏，身貪鄙者餘財，不顧恥辱。

身死家室富，又恐受賂枉法，為奸觸大罪，身死而家滅。貪吏安可為也！念為廉吏，奉法守職，竟死不敢為非。廉吏安可為也！

楚相孫叔敖持廉至死，方今妻子窮困負薪而食，不足為也！

優孟在歌詞中表示，貪官死後家有餘財、廉官死後妻兒砍材度日，以此諷刺莊王不懂得照顧功臣遺子，又有何人願當楚相呢？這些強烈的「批判性歌句」，將楚王疏離出這場模仿笑劇之中，作出客觀的決定：召見孫叔敖之子，封賜他寢丘四百戶之邑，以供祭祀孫叔敖之用；此後，十年沒有斷絕。

演員優孟面向觀眾(楚莊王及其左右侍臣)演出孫叔敖的角色，此時劇場的元素已經發生。優孟不僅與觀眾對話，尚運用敘述性的歌詞疏離莊王及其左右，不僅達成了史詩劇場的理論，在這場喜劇之中，也將莊王引導進入優孟創造的劇場氛圍裏，讓莊王成為「被壓迫劇場」(Theatre of Oppressed)中的「觀演者」(spect-actor)，使莊王介於「現實世界」與「劇中世界」之間，達成波瓦(Augusto Boal)所謂的「置中作用」(Metaxis)¹⁰之理念。

¹⁰ Metaxis，此處以字義翻譯，不音譯為「馬遜希斯」。此字源自柏拉圖《會飲篇》(Symposium)的 μεταξυ，此字有「中間立場」之意，波瓦用此字來表達「觀演者」在劇場中，介於自己的生活與劇中人物的兩者世界

優孟所唱的「批判性歌曲」打斷觀眾的幻覺(illusion)，他的演出激發觀眾離開他所熟悉的答案(正)，移至對立面(反)，辯證他舊有的觀念，朝向綜合出一個「嶄新的解決方式」，以符合當時楚國的社會要求，難怪司馬遷盛讚優孟：「此知可以言時矣」。也就是說，優孟運用智慧、把握良機，以表演來批判時政；難怪布雷希特於〈科隆廣播電臺的談話〉中聲稱史詩劇場早在古中國已經發生(1990, p. 129)。

四、新敘事詩劇在歌德(Goethe)的時代

中國的戲劇影響布雷希特明顯之處，係以其擷取元雜劇《灰欄記》於《高加索灰欄記》(*The Caucasian Chalk Circle*)的序幕裡，最為明顯。這齣戲包含角色「歌手」(The Singer)擔綱如同「說書人」(narrator)的角色，該歌手不只與劇中其他人物對話，也講述故事。這一點經常被誤認為是史詩劇場的矛盾之處，不過布雷希特解釋道(1997, p. 70)：

史詩的作品，例如那些荷馬與中世紀的吟唱詩人，在同一時間亦算是劇場的演出。戲劇的作品，像歌德的《浮士德》(*Faust*)和拜倫的《曼弗禮德》(*Manfred*)，被人們認同其功能性更有如書本。因此，即使亞里斯多德藉由戲劇與史詩不同的構建模式來定義他們之間係屬於不同的形式；他所採用的規則，乃是將其分屬成兩種不同的美學支派來處理。此構建模式係以憑藉呈現作品於大眾面前的不同方式為準則，有時候經由舞臺，有時候藉由書本；然而，這與史詩作品裡有「戲劇元素」(dramatic element)，以及戲劇作品裡有「史詩元素」(epic element)是完全無關的。

顯然布雷希特不贊同亞里斯多德僅以「舞臺」、「書本」的呈現方式，來分類「戲劇」與「史詩劇場」成為兩個不同的派系；他辯證思考後提出，為何兩者不能合而為一呢？也就是，史詩劇場係從亞里斯多德的理論出發，允許利用荷馬的史詩形式；反之亦然。因此，史詩劇場可以如同古印度劇一般，彈性地運用敘述故事的方法來取代亞里斯多德的對話模式；也可以運用對話模式來呈現歷史情節，表現戲劇動作。

之間相互作用，故譯為「置中作用」；此處「觀演者」演出亦源自於布雷希特〈街頭一景〉(*The Street Scene*)中的「目擊證人」之示範(demonstration)，不但有自己的觀點，也示範車禍當時的實況。

此外，布雷希特運用兩個劇作，一為歌德(Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832)的《浮士德》，一為拜倫(Lord Byron 1788-1824)的《曼弗禮德》，舉例說明戲劇形式與史詩曾被合為一的情形。由於歌德與拜倫的偉大作品，均非為了劇場演出而作，寧可稱他們的作品為「詩劇」(dramatic poems)或「敘事詩劇」(epic poetry)，而不是劇本。

在拜倫方面，在他流亡義大利期間，聲稱所有他撰寫的劇本均不是為了舞臺；他也下定決心，有計劃地以古希臘悲劇的模式來撰寫作品，以對英國的浪漫主義表示抗議(Stanton & Banham, 1996, p. 52)。在《曼弗禮德》裡，主角曼弗禮德與他的妹妹有一段亂倫的愛情，這樣近親亂倫的主題通常被古希臘的劇作家所取材。拜倫在他的「詩劇」中，應用「敘事詩的題材」打破英國浪漫派的傳統。

在歌德方面，他與席勒(Friedrich Schiller 1759-1805)創造出新的「敘事詩劇」之理論，他們相信只要讀者不會對結局好奇，就會專注於劇中每一段獨特情節的移動。在席勒一七九七年四月 21 日的信件裡，他解釋：「詩作每節的獨立(the independence of its parts)是敘事詩劇的主要特性」(Mason, 1967, p. 271)。歌德立即於隔日回信給席勒：「關於那個能使讀者滿意的方式：事先知道詩作的結局。這樣，好奇心就不會分擔在作品之中，反而能使它的主旨成為每個變動的重點」(Mason, 1967, p. 271)。

歌德提及他的《浮士德》就像荷馬的《奧德賽》一樣有一個圓滿的結局。正如古希臘的神明站在奧德修斯這邊，浮士德的神明亦在結尾時站在他這邊一樣。因此，無論在劇情中有任何的困難發生在浮士德的身上，觀眾將會專心地欣賞它們，非但不會同情，反而會以理性的態度來面對(Mason, 1967, pp. 271-272)。在同年六月 27 日的信件中，歌德再次寫信給席勒：

我應得關注這些段落是被贊同且具有娛樂性的，還有需給讀者一些東西去思考；到目前所被關注的整體，仍將總是一個片斷，而這新的敘事詩劇理論，可能將會對我有相當多的幫助。(Mason, 1967, p. 271)

歌德運用「詩作每節的獨立」之新主意來撰寫《浮士德》，不過他繼續請求席勒的援助——關於「整體」的故事。從此可以瞭解到這兩個欲求：整體與每節獨立；對於歌德的衝突挑戰。最終，歌德運用「延遲的規則」(the law of retardation)鏈結這兩個觀念，並解決這個

問題。也就是，讀者因被有計劃地藉由「延遲的規則」打斷情緒，而產生理性的思維來閱讀整劇的每個章節。

此外，席勒認為「史詩」(epic)是被敘述並且發生在「過去」，然而「戲劇」(drama)是主動性質的表演，係發生於不真實的「現在」。史詩和戲劇係屬相反的範疇並且

兩者的形式應該處理帶有「重要且明確的」的主題，並且帶有人物處於「經由一段文化的時期，而且在此時期中，自發性的動作仍然具有可能」。也就是，史詩與悲劇的英雄們擁有權力去作出決定，並且必須存在於同一個宇宙之中，在此他們擁有權力所作出的決定，就變得格外有意義。(Silk, 2001, pp. 2-3)

歌德和席勒的敘述詩劇，在每段獨立的場景裏，英雄因他們的決定而遭受了巨大的困境；換言之，「劇中的角色」(戲劇)擁有能力在當下作出屬於他們的決定，而觀眾早已瞭解這個「過去的故事」(史詩)將會有個圓滿的結局。當《浮士德》裡的「浮士德博士」(戲劇)，為了在有限的生命裡，探求無窮的自由與無盡的知識，他與惡魔交易，作出「回到過去」(史詩)的決定，重新擁有青春與愛情；此時，讀者因閱讀浮士德的欲望後果一接踵而來的逆境事件；理性學習到敘述詩劇裡作者的主題：渴求無限的自由與學問；係因讀者早已知道上帝在最後一刻將拯救浮士德博士的靈魂，所以在整個事件的進行中是處於心寧平靜的狀態。

布雷希特在其一九四八年一月九日的日記中(1993, p. 385)，抄錄席勒於一七九七年十二月 26 日寄與歌德的信件，內容概為席勒對「戲劇」的現在性與「史詩」的過去性之看法。不過，由於布雷希特贊同演員須簡單、確實地演出雙重角色(a double role)¹¹ (1997, p. 194)：亦「古」亦「今」。所以他進而於〈戲劇小工具〉(‘A Short Organum for the Theatre,’ 1949) (1997, p. 194)裡批評席勒局限敘事詩劇的「吟誦者」：視演出的題材為過去、視表演為此時此地；這一點已不再使人信服。雖然如此，布雷希特還是擷取席勒敘事詩劇的其他技巧，融會於他的史詩劇場理論裡。

布雷希特可能運用歌德與席勒的理念如下：

1. 史詩劇場的「標題必須含有歷史的特性」(1997, p. 140)。

¹¹此處布雷希特讚賞勞頓(Charles Laughton)的表演符合史詩劇的表演法：演出《伽利略》(*Galileo*)時，既是伽利略(古)，亦是勞頓(今)，具有雙重角色。

2. 在史詩劇場「每一場為了它自己存在」，觀眾的眼睛專注在每一場的演進，而不在於它的結局」(1997, p. 37)。
3. 史詩劇場運用敘事手法「將觀眾轉換成一位觀察者」(1997, p. 37)。這正如同布雷希特引用席勒之言：「甚至在一開始與中間時就讓觀眾知道結局，在整齣劇裡讓觀眾保持獨立冷靜」(1997, p. 194)。
4. 史詩劇場需要觀者的「理性」(reason)，所以觀者必須被打斷，這樣他們看戲時，就有如「站在外面學習」(1997, p. 37)。

奠基於歌德與席勒的敘事劇詩理論，布雷希特不但認為史詩劇場是敘事與戲劇性的形式之結合，更進一步據此論述史詩劇場演員的表演方法，他表示(1997, p. 194)：

演員藉由生動地描繪，來敘述他的角色，他瞭解的總是超過劇中角色；並且不會藉由遊戲的慣例，對待屬於角色的「此時」(now)與「此地」(here)，以虛假的方式將它們變成可能；而是要把重要的事物以**昨天和另外的地方**¹²來區分，以便使這些事件鏈結一起之處，清楚可見。

換言之，倘若演員疏離出劇中角色所發生的「當下」事件，改以「過去式」的臺詞與「其他的場景」來審視每個角色所處的事件，此事件就會顯得更客觀清楚、更簡而易懂。例如四川沈德遇見神明的事件，依循慣例演員會依沈德的當下時、空，藉扮演，使事件看起來像真的一樣，這就是演員認同角色的處境；但是布雷希特要求演員疏離出來，建議演員視沈德遇到神明為「已」發生在昨天的事件，再加上這事若發生在譬如「美國」(其他場景)；換個角度思考，讓演員表演這個事件變得更理性客觀。

五、史詩與對話體裁在尼采的時代

歌德與席勒於十八世紀討論他們的敘事詩，而尼采(Friedrich Nietzsche 1844-1900)在一八七二年亦撰寫《悲劇的誕生》來討論史詩與戲劇的關聯性。尼采運用希臘神話區分悲

¹² 我標示為粗體字。

劇為兩個領域(1956, p. 36)：一個是荷馬「史詩」(epic)¹³—以阿波羅(Apollo)為代表；另一個是自歌隊衍生的「對話」(dialogue)¹⁴—以戴歐尼色斯(Dionysus)為代表。尼采分析(1956, p. 19&24)，阿波羅是一位「夢想的藝術家」象徵造型(plastic)、獨立、歡樂、智慧、以及美麗的幻象；戴歐尼色斯則是一位「引人入神的藝術家」代表非視覺性的音樂藝術、集體、佔有、神秘、與陶醉。

尼采認為希臘的悲劇劇作家們讓「夢想的藝術家」與「引人入神的藝術家」合而為一；也就是說，史詩與對話可以一同被融合於悲劇的題材裡；他舉愛斯奇勒斯(Aeschylus 525/4-456/5 B.C.)與索發克里斯(Sophocles 約 496-406/5 B.C.)的劇作來證明他的論點(1956, p. 76)：

讓我們重新搜集關於我們自己是如何不可思議地被歌隊，以及被悲劇這類不幸的英雄所影響。這些悲劇拒絕遵照我們的習慣或是傳統，也就是直到我們發現那個不相同之處，是與非常原始的希臘悲劇的本質捆紮在一起的，就像表達兩個相互影響的藝術推動力—阿波羅與戴歐尼色斯。

尼采認為介於阿波羅(史詩)與戴歐尼色斯(對話)的不相同之處，被愛斯奇勒斯與索發克里斯成功地協調為和諧共處，所以我們原始的感情被牠們所改變，並朝向悲劇的新形式。因此，尼采批判第三位古希臘劇作家—優里庇底斯(Euripides 約 485-407 B.C.)，因為他汙名了戴歐尼色斯。優里庇底斯就如其筆下的潘修斯(Pentheus)一樣，以戴歐尼色斯宣揚「狂熱入迷」(ecstasy)之罪名，將牠監禁。在《酒神的女信徒》(Bacchae)中，潘修斯嚮往一個理性的社會；然而，戴歐尼色斯使人狂醉的力量太過強烈，以致於難以抗拒。潘修斯亦然，起初他雖拘禁酒神，終究無法抵擋牠的誘惑，狂熱入迷地換上了女裝，最終被牠的女信徒(潘修斯之母)肢解死亡。因此，「優里庇底斯挫敗於創建僅有阿波羅的單一理性的戲劇元素，取而代之的是，他的反戴歐尼色斯的傾向，讓他成為缺乏藝術性的自然主義(naturalism)者」(1956, p. 79)。

¹³本處的分類不以眾所皆知的造型藝術來表示阿波羅，而取尼采在第五章提及尊稱荷馬的史詩作品為最古老的純粹阿波羅精神的祖先。以及在第十二章尼采更以「史詩的阿波羅精神」(epic Apollonian spirit) (1956, p. 78)來稱呼阿波羅。

¹⁴本處的分類不以眾所皆知的非造型藝術來表示戴歐尼色斯，在第八章中，尼采以「戴歐尼色斯的歌隊」(1956, p. 56)交錯的合唱來論斷這是衍生戲劇「對話」的體裁的源頭，這令讓觀眾入情於角色，產生狂喜。

優里庇底斯失敗後，接踵而至的蘇格拉底(Socrates 469-399 B.C.)，還有信奉蘇格拉底的人，卻成功地消滅了戴歐尼色斯的精神。因此，尼采稱蘇格拉底為「魔鬼」(daemon) (1956, p. 77)，並質疑他說：「一旦戲劇，不再自神秘的戴歐尼色斯曙光裡的音樂而來，它還能以那種形式被呈現呢？」尼采同時批判歌德的作品《瑙希卡》(*Nausicäa*) (1956, p. 78) 是一齣戲劇化的史詩，他認為這部戲裡的角色不可能憑著「優美的方式自殺」而成為悲劇；更據此進而評論，該演員因無法有「全部演員的意識」而變成僅是一個「吟誦史詩的人」(epic rhapsodist)¹⁵；此一論點與布雷希特對席勒的批評相似。

為了保護戴歐尼色斯的精神，也為了讓悲劇令觀眾獲得「更高的快樂」，尼采為悲劇的獨特性質而戰，他說(1956, p. 126)：

就像一位強而有力的巨人泰坦(titan)，悲劇英雄肩挑起整個戴歐尼色斯的世界，並移除我們的負擔。同時，悲劇裡的神話透過英雄的形象，把我們從單僅為了渴求物質性的滿足中解救出來，並且提醒我們尚有另一種存在，以及更高的快樂。

然而，尼采知道戴歐尼色斯的精神，仍需仰賴理性的元素來調和，因此他認為阿波羅精神把我們

從戴歐尼色斯的普遍性中解放出來，並且使我們快樂地專致於個別的形式。在這些形式中，祂讓我們聚焦於憐憫，因而滿足了我們追求美的天性，也就是那渴求偉大與高尚的化身。在我們面前，祂展耀生活的意像，並且激勵我們去抓住祂的觀念本質。透過意像、概念、倫理學說、與同情心的巨大衝擊，這阿波羅精神不但蒙蔽人類關於戴歐尼色斯事件的普遍性，還把人類從戴歐尼色斯的自我毀滅中「扭轉」出來。(1956, pp. 128-129)

在這段說明中，布雷希特可能站在阿波羅這方，正分享著阿波羅的精神將觀眾從幻覺的欺騙裡「扭轉」出來；觀眾雖自戴歐尼色斯那方獲得娛樂，也透過阿波羅的喚醒獲得教育。換言之，史詩劇場立基於戴歐尼色斯的娛樂，再藉阿波羅的精神使觀眾有著清醒的頭腦來

¹⁵ 史詩的吟誦者(An epic rhapsodist)是一位朗讀史詩作品的人。在古希臘，吟誦者僅朗讀荷馬的詩作卻沒有在觀眾面前作出表演的動作。(Nietzsche, 1956, p. 78).

觀賞演員的演出，參與劇場的批判，讓觀眾成為智者，享受學習後獲得新知的「更高快樂」¹⁶，而不陷入「自我毀滅」之中。

雖然布雷希特站在「史詩」這方來編輯他的劇本，亦可能運用尼采的構想來組織劇場的目的，係介乎於娛樂與教育之間。在此，尼采慎重地揭露「史詩」精神，以及客觀地結合悲劇中的「對話」體裁，亦運用下列連續辯證的過程，系統化地闡述心目中最完美的悲劇(1956, p. 131)：

1. 在最終的悲劇效果中，戴歐尼色斯元素重新勝利：祂的結尾音調是從未在阿波羅界聽過。
2. 阿波羅幻象(illusion)露出祂的身分，顯示在演出時祂持續遮蓋著戴歐尼色斯的含義(meanings)。
3. 然而，在結束時戴歐尼色斯的幻象太強大，以至於阿波羅的戲劇被擲入一個領域(sphere)¹⁷，在那裡祂開始以戴歐尼色斯的智慧來表達，從而阿波羅否定祂自身還有祂的阿波羅具體形象(concreteness)。
4. 悲劇裡兩元素間的複雜關係，可藉著這兩位神兄弟¹⁸的和諧來象徵：戴歐尼色斯說著阿波羅的語言，終於阿波羅也說著戴歐尼色斯的語言；因此，便達成了悲劇與一般而言的藝術最高目的。

尼采聲稱最完美的悲劇，係介由「史詩」(論點)與「對話」(反論點)體裁之間的正、反轉移，就能「綜合」(synthesize)兩者進入一個新的「領域」(sphere)。這兩個極點的鏈結，天衣無縫地合而為一，雖然兩者彼此間頻繁地相互衝突，這個領域的內部亦是流動如兩個不同支流的河水一起匯入湖泊，這正是「基本的自然操縱力量」("Friedrich Nietzsche", 2004, p. 2)。換言之，這兩個原本水火不容的元素，介於阿波羅與戴歐尼色斯之間，一旦和諧融合，正是悲劇的誕生。尼采認為，對悲劇藝術而言，只要兩位神祇自然地相互交流後，即可帶給觀眾「更高的快樂」。這個論點與中國「天人合一」哲學相仿；根據道家老子的說

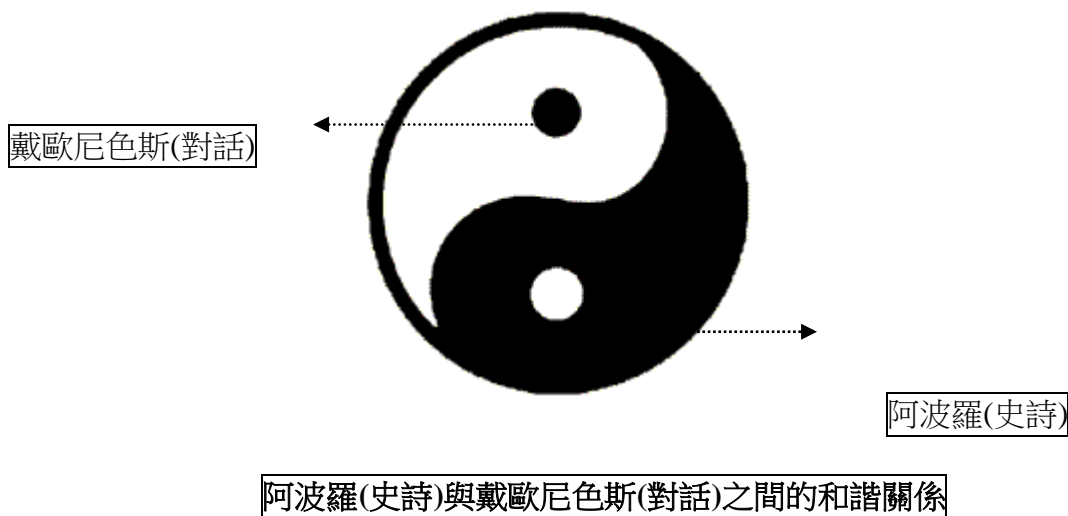
¹⁶ 「更高快樂」：對史詩劇場而言，就如同學生解了多次的數學題，最終解出，獲得新知、拍案自喜的那種喜悅。觀眾在劇場因「經歷戲劇事件」之時或之後，參與批判，從中領會新知，因而獲得喜悅，此喜悅係奠基於原本的戲劇娛樂，再藉由觀者的理性思考而成，故稱為「更高的快樂」。

¹⁷ Sphere(球體)在這句子，字義為阿波羅被投入一個「領域」或「勢力範圍」，因而改變自己。筆者試著在文後，將此「領域」視為中國哲學的太極球體，陰陽兩儀協調，譬如酒神與日神。

¹⁸ 阿波羅與戴歐尼色斯是同父異母的兄弟，其父為希臘神話的天帝宙斯(Zeus)。

法：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」(老子, 1976)也就是說，道生宇宙萬物的原理在於環抱陰、陽兩儀，兩極相互作用，在虛空的氣體之間，互抱的球體，在其「領域」(sphere)因達到平衡、和諧而運轉，亦即達到天人合一之境，形成所謂太極，這亦是宇宙萬物生存的基礎原則。

道家的陰與陽，正類似於尼采所敘述的戴歐尼色斯與阿波羅，相互間衝突構建而成「悲劇球體」(見圖四)。陰與陽相互對應、相互作用、相反運行，因而構成不斷流動的宇宙。這些相互衝突所引發的悲劇，呈現予觀眾；舉凡在人物與人物之間、人物與神明之間、人物與環境之間，亦可以此原理加以解釋。



圖四：太極圖—尼采的悲劇藝術最高的目標

尼采的悲劇藝術最高的目標類似於亞里斯多德的理念。或許是這個原因，經由筆者至今的研究，以及引用戲劇學者席爾克(Michael Silk)的文章(2001, p. 4)，均發覺布雷希特沒有對尼采的理論有加注過任何的意見，可能是布雷希特寧願僅專致批判亞里斯多德的戲劇理論。然而，從布雷希特的傳記中，例如赫曼(Ronald Hayman)的《布雷希特傳》(*Brecht: A Biography*)斷定「尼采確實影響[布雷希特]」(1983, p. 56)、艾文(Frederic Ewen)的《布雷希特：他的人生、藝術、與時代》(*Bertolt Brecht: His Life, His Art, and His Times*)認定「[布雷希特]崇拜尼采」(1992, p. 100)；均可發現布雷希特深受尼采的影響以及對他

的崇拜；因而促進布雷希特藉史詩劇場理論，來「調和」亞里斯多德與非亞里斯多德劇場的衝突性為己任。

根據布雷希特一九四一年一月 12 日的日誌記載(1993, p. 125)：

我有把握自己的演出，能夠沿著亞里斯多德的理論使用非亞里斯多德劇場。

換言之，布雷希特能夠確實地取得雙方不同的優點，類似於尼采對史詩與對話體裁的觀點，將「史詩」(非亞里斯多德)與「劇場」(亞里斯多德)，運用辯證的思維，使兩者和諧地運用在戲劇的領域(sphere)裡，不停地轉動。

肆、結語

當史詩劇場最初出現於現代劇場時，僅被用來批判時下的政治議題。皮斯卡特首先運用荷馬的「史詩」一詞導創史詩劇場的作品，然而卻是布雷希特創作與發展史詩劇的理論架構。從布雷希特的談話中可知，他認為史詩劇場肇始於古印度與中國，再透過西方亞里斯多德《詩學》(*Poetics*)中所討論的荷馬敘事詩技法，布雷希特不僅學到敘述性的寫作方法，還能應用亞里斯多德的戲劇模式。

在十八世紀，拜倫、歌德與席勒嘗試了他們的戲劇性的史詩創作，一稱「詩劇」、一稱「敘述詩劇」；此處值得一提的是，歌德與席勒企圖讓他們的讀者成為一位客觀，且切勿移情於他們的敘述詩劇之中。至十九世紀，尼采綜合他於史詩(阿波羅)與對話體裁(戴歐尼色斯)上的觀點，最後系統性地闡述完美的悲劇是此二者之間的調和，否則演員將只成為一位「吟誦史詩的人」而已。

不論是什麼形式，荷馬、亞里斯多德、拜倫、歌德、席勒、與尼采，所有哲人均聚焦於如何創作或論述出一個「寓教於樂」的新藝術品來讓觀眾評鑒與欣賞。例如，歌德與席勒的想法是先讓觀眾知道結局，這是為了讓觀眾在觀看劇作時可以激發他們「思考」；再者，尼采論述在悲劇家的作品中，需如何平衡史詩與對話體裁，才可以讓觀眾達到「更高的快樂」。最後於二十世紀，布雷希特融合上述的理念，再運用馬克思(Karl Marx 1818-1883)的辯證法則，系統化屬於他自己的史詩劇場理論，並在逝世前五年(1951)間，改名為「辯證劇場」(dialectical theatre)，突顯其運用劇場教育觀眾擁有辯證思惟的社會目的。(這

議題沒有空間在此討論，就像一齣戲的結局，又是另一齣好戲的開始；因此，值得另起篇章繼續深究。）

布雷希特結合眾家的戲劇理念，特別強調「觀眾」在劇場內的參與和觀察，這亦是史詩劇場最重要的部分。正如布雷希特所言，他是為了史詩劇場而存在；然而，他的史詩劇場也是為了觀眾而存在。一旦觀眾自認在劇場內，參與批判後「學習到新知」；此時，他們不但學到增進自我的知識，也得到改善社會的新思惟，獲致更高的喜悅，也達到戲劇的兩個主要目的：教育與娛樂。

藉此方寸，對此位永恆存在的戲劇大師—布雷希特，誠摯敬悼！

參考文獻

- Alienation. (1996). Retrieved 17 June 2006, from <http://www.oxfordreference.com.virtual.anu.edu.au/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t79.e57>
- Aristotle. (1982). *Aristotle's Poetics* (J. Hutton, Trans.). New York: W.W.Norton & Company.
- Banham, M. (1995). *Epic Theatre, The Cambridge Guild to Theatre*. Cambridge: University of Cambridge.
- Benjamin, W. (1983). *Understanding Brecht* (A. Bostock, Trans.). London: Verso.
- Brecht, B. (1966). *Parables for the Theatre: Two Plays by Bertolt Brecht* (E. Bentley, Trans.). London: Penguin Books.
- Brecht, B. (1970). *Bertolt Brecht Collected Plays: Volume 1* (Vol. 1). New York: Pantheon.
- Brecht, B. (1977). *Bertolt Brecht collected plays* (Vol. 2). New York: Vintage.
- Brecht, B. (1992). *Bertolt Brecht Werke* (Vol. 21). Frankfurt: Suhrkamp
- Brecht, B. (1993). *Bertolt Brecht Journals: 1934-1955*. London: Methuen London.
- Brecht, B. (1997). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Trans. 28 ed.). New York: Hill and Wang.
- Brockett, O. G. (1974). *The Theatre: An Introduction* (3 ed.). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Brockett, O. G. a. R. F. (1991). *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since the Late Nineteenth Century* (2 ed.). Needham Heights: Allyn and Bacon.
- Carlson, M. (1989). *Theories of the Theatre* (3 ed.). Ithaca: Cornell University.
- Eddershaw, M. (1996). *Performing Brecht: Forty Years of British Performances*. London: Routledge.
- epic. (1972 ed). *A Supplement to the Oxford English Dictionary*. .
- epic. (1978 ed). *The Oxford English Dictionary*. .
- Ewen, F. (1992). *Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times*. New York: Carol.
- Friedrich Nietzsche. (2004, 18 October 2004). Retrieved 20 October, 2004, from http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche

- Hauptmann, E. (1974). Notes on Brecht's Work in 1926 (J. Peet, Trans.). In H. Witt (Ed.), *Brecht: As They Knew Him*. Berlin: Seven Seas.
- Hayman, R. (1983). *Brecht: A Biography*. New York: Oxford University.
- Homer. (2000). Retrieved 6 September, 2004, from <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t113.e3701>
- Mahabharata. (2003). Retrieved 11 October, 2004, from <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t140.e45728>
- Mason, E. C. (1967). *Goethe's Faust Its Genesis and Purport*. Berkeley and Los Angeles: University of California.
- Nietzsche, F. (1956). *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals* (F. Golfing, Trans.). Garden: Doubleday & Company.
- Piscator, E. (1963). *The Political Theatre* (H. Rorrison, Trans.). London: Eyre Methuen.
- Ramayana. (2003). Retrieved 11 October, 2004, from <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t140.e63517>
- Silk, M. (2001). Tantalus: Epic Drama. Retrieved 12 October, 2004, from <http://didaskalia.open.ac.uk/issues/vol5no2/silk.html>
- Stanton, S., & Banham, M. (1996). epic theatre, *Cambridge Paperback Guild to Theatre*. Cambridge: University of Cambridge.
- Styan, J. L. (1996). *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre* (Vol. 3). New York: Cambridge.
- 司馬遷. (約 91 B.C.). 滑稽列傳. 史記 卷一百二十六, 第六十六. Retrieved 五月 23 日, 2006, from http://www.seas.upenn.edu/~yding/history/Shi_ji/sj126.html
- 布雷希特. (1990). 在科隆廣播電台的談話 (金雄輝 & 董祖祺, Trans.). In 劉國彬 & 金雄暉 (Eds.), *布雷希特論戲劇* (pp. 125-131). Peking: 中國戲劇出版社.
- 老子. (1976). *道德經*. Retrieved 21/05/2006, from <http://home.pchome.com.tw/education/laotzu/taoteching/1-tao-te-ching-39-81.htm>.
- 亞里斯多德. (1989). *詩學箋註* (姚一葦, Trans.). 台北市: 台灣中華書局.